

Georg Trakls «Psalm»

von Klaus Ziegler

Es mag ein Wagnis oder gar eine Zumutung sein,¹ - ich bin mir dessen wohl bewusst-, die Aufmerksamkeit meiner Hörer nur für ein einziges Gedicht in Anspruch zu nehmen. Doch Trakls «Psalm» ist das erste, früheste seiner reimlosen Gedichte in freien Rhythmen und deshalb ein repräsentatives Beispiel sowohl für gewisse grundlegenden Tendenzen seiner Spätlyrik wie damit einer im heutigen Sinn prägnant modernen Lyrik überhaupt. Aber zugleich ist Trakls «Psalm» seinen Formen wie Gehalten nach so viel- und tiefschichtig, dass ich ihn nicht einmal im Rahmen einer ganzen Vorlesungsstunde wirklich erschöpfend auszu-deuten vermag. Beispielsweise kann ich nur kurz erwähnen, dass sich das Gedicht in manchen Wendungen bis ins Wörtliche hinein an die Lyrik Arthur Rimbauds anlehnt. Doch hat Trakl die von Rimbaud übernommenen Elemente seinem Gedicht so integriert, dass es nicht nur gerechtfertigt, sondern sogar geboten erscheint, es als ein durchaus eigenständiges und eigengesetzliches Gebilde aufzufassen und auszulegen. Ferner kann ich auch manche anderen Formdimensionen unseres Gedichts bestenfalls flüchtig streifen. Ich konzentriere mich deshalb auf solche Aspekte des Gedichts, die in einem ganz grundsätzlichen Sinn bedeutsam sind. Die heutige Literaturwissenschaft neigt vielfach dazu, das Verhältnis von traditioneller und moderner Lyrik im Zeichen einer schroffen Antithese, einer so gut wie unüberbrückbaren Kluft zu deuten. Danach sollen die grundlegenden Strukturen und Axiome der traditionellen Dichtung und Aesthetik in der modernen Dichtung ihre Geltung eingebüsst haben - und das Gedicht, das ich hier zur Interpretation ausgewählt habe, scheint in seinem entschieden modernen Charakter diese Auffassung nachdrücklich zu bestätigen. Ich suche dies zunächst an seinem Gegensatz zu drei-Strukturen oder Axiomen deutlich zu machen,

¹ Beim vorliegenden Text handelt es sich um die wörtliche Wiedergabe eines Vortrags, der aus Zeitgründen Wesentliches stark vereinfachen oder ganz unberücksichtigt lassen musste.

die ich aus dem Gesamtgefüge der traditionellen Dichtung und Aesthetik beispielhaft herausgreife.

Erstens: das Schöne, als wesenhafter Inbegriff des Kunstwerks, wird als Einheit in der Mannigfaltigkeit und damit das Kunstwerk selbst als organisch wechselseitig unauflöslicher Zusammenhang von Ganzem und Teilen aufgefasst. Form wie Gehalt des Gedichtganzen entfalten sich nur im Zusammenklang aller Teile, nur durch ihrer aller gemeinsame Vermittlung hindurch - und umgekehrt: die Gedichtteile sind metrisch und rhythmisch, syntaktisch und bedeutungsmässig untereinander und mit dem Ganzen so eng verbunden, dass sie, auf sich allein gestellt, oder in ihrer Reihenfolge vertauscht, das Gedichtganze äusserlich und innerlich zerstören würden - Trakls noch im Rahmen der traditionellen Ich-, ichhaften Erlebnis- und Stimmunglyrik stehende Frühlyrik zeigt dies aufs deutlichste. Demgegenüber nun der "Psalm". Er ist charakterisiert durch sein radikal parataktisches Gefüge: die einzelnen Verszeilen, in der Regel damit ferner die einzelnen Satzgefüge sowie in ihnen schliesslich die einzelnen Bildkomplexe, Gegenstandsgehalte, Weltausschnitte sind weder rhythmisch noch syntaktisch, weder sachlich noch bedeutungsmässig miteinander verbunden. Ohne jede unmittelbare Verknüpfung sind sie disparat nach- und hintereinander aufgereiht - jeweils ganz in sich selber beruhend und geschlossen. Unmittelbar betrachtet steht jeder dieser Verse, Sätze, Bilder völlig isoliert da - so sehr, dass man diese Einzelheiten vielfach ihrer Reihenfolge nach untereinander vertauschen könnte, ohne an die formale und bedeutungsmässige Substanz des Gedichtes zu rühren. Solchermassen wird hier wirklich das Einzelne dem Ganzen gegenüber autonom und absolut gesetzt - ja es scheint das Gedicht als prägnante Einheit, als einheitliche Gesamtordnung und Gesamtverknüpfung aller Teile überhaupt nicht mehr zu existieren. Diese Autonomie und Verabsolutierung des Einzelnen wird noch dadurch verstärkt, dass das Gedicht auf alle äusseren Formen traditioneller Poetisierung und Aesthetisierung verzichtet: weder existiert ein durch alle Strophen hindurch identisch wiederkehrendes Reimschema - das Gedicht ist ja überhaupt reimlos - noch die durch alle Strophen hindurch wiederkehrende Identität eines festen Metrums. Diese äusseren Formen der Poetisierung haben ja nun aber die innere Funktion, die Einzelteile eines Gedichtes übergreifenden Einheitszusammenhängen einzugliedern und damit überhaupt ein Gedicht schon im Bereich der äusseren Form als Einheit zu begründen. Der Verzicht unseres Gedichtes auf alle diese formalen Identitäten verstärkt noch die Autonomie und Verabsolutierung seiner Einzelglieder - lässt die Einheit des Gedichtes, wenn ich es einmal

so ausdrücken darf, noch irrealer werden, als sie es kraft seiner parataktischen Vers-, Satz- und Bildstruktur ohnehin schon ist.

Zweitens gehört der traditionellen Aesthetik zufolge zum Wesen der dichterischen Sprache ihr Sinnbild-, ihr sinnbildhafter Verweisungscharakter - und zwar als Träger einer überindividuell-objektiven Deutlichkeit, Verbindlichkeit und Gültigkeit. Demgegenüber spricht man im Hinblick auf die moderne Dichtung und Lyrik von dem Wagnis oder gar der Unverbindlichkeit ihrer Sprache und Bilder, von ihrer Subjektivität und Hermetik, die es nicht mehr zulässt, mit eindeutig klarer Gewissheit ein dichterisches Wort oder Bild auf einen allgemein verständlichen und verbindlichen Sinngehalt hin zu verstehen, verstehend aus- und festzulegen. Demgemäss scheinen auch die meisten Sätze und Bilder, aus denen unser Gedicht sich zusammensetzt, jedenfalls auf den ersten Blick hin und rein in sich selber genommen, ihrem Sinnbezug und Sinngehalt nach äusserst fragwürdig zu sein, so dass es auf die Frage nach der Bedeutung, auf die sie hinweisen, kaum eine unmittelbar sich öffnende und eindeutig gewisse Antwort gibt.

Drittens. Die traditionelle Dichtung ist im weitesten Sinn dieses Begriffes Mimesis, also, wie man früher übersetzte "Nachahmung" - teils als Darstellung der empirischen Tatsachen- und Erscheinungswelt, teils als Darstellung einer ihr innewohnenden Wesensordnung und Wesensgesetzlichkeit. Demgegenüber soll die moderne Dichtung sich von jedem ausser- und überdichterischen Sach- und Bedeutungsbezug loslösen; sie existiert und west nur noch ganz allein in sich selber, nicht aber mehr als Medium eines ausser- oder überdichterischen Wirklichkeits- oder Wahrheitsgehaltes. Auch diese Auffassung scheint durch unser Gedicht ebenso umfassend wie intensiv bestätigt zu werden. Nicht immer, aber sehr häufig sprengt oder verlässt es zunächst den Bereich der empirischen Welt: etwa in mythologischen Motiven wie denen der Nymphen und des Pan, ferner in solchen Figuren wie denen des Studenten, der "vielleicht" ein Doppelgänger ist, oder seines toten Bruders, der hinter ihm steht - und wenn solchen Motiven in der Tat jede unmittelbar einsichtige Sinnbildfunktion zu fehlen scheint: so würde das Gedicht demnach jeden positiven Bezug zu irgendeiner Art von ausser- oder überdichterischem Wirklichkeits- oder Wesenszusammenhang preisgeben. Alles in allem wäre es demnach durch einen radikalen Form- und Weltzerfall, Form- und Weltschwund charakterisiert.

Mit dem bisher Gesagten sind zweifellos bereits sehr umfassende und charakteristische Stilmerkmale und Formelemente unseres Gedichts erfasst. Aber seiner Form wie erst recht seinem Gehalt nach weist es

noch zahlreiche andere, sehr andersartige Dimensionen auf. Zunächst existieren, jedenfalls andeutungsweise, an einigen Stellen des Gedichts doch gewisse Stilelemente, die schon im Bereich der äusseren Form eine Reihe von Zeilen zu einer Einheit zusammenschliessen. In den ersten vier Zeilen, also an der architektonisch besonders wichtigen Stelle des Gedichteingangs, geschieht dies durch die viermalige Wiederholung des anaphorischen "Es ist ein..."; und das "Es ist" der Eingangszeilen wird schliesslich noch einmal von der Anfangszeile der vierten, der letzten Langstrophe aufgenommen. Ferner werden die vier Eingangszeilen, ausser durch die Anapher, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, durch die Stilfigur des Parallelismus membrorum unter- und miteinander verklammert; und dieser Stilfigur des Eingangs wird, wiederum in einem gewissen Grade, auch die "es ist-" Zeile am Anfang der vierten Strophe einbezogen. Auch der Titel bezieht sich ja in diesem Sinn auf die Form des Gedichts: denn es handelt sich ja hierbei um Stilfiguren, die in der biblischen Psalmendeutung eine wichtige Rolle spielten. Doch wichtiger ist in unserem augenblicklichen Zusammenhang folgendes: Die syntaktische und damit übrigens auch bedeutungsmässige Gemeinsamkeit oder wenigstens Aehnlichkeit all dieser "Es ist-" und "Es sind-" Sätze liegt darin, dass in ihrem ersten Teil jeweils ein Substantiv aufgestellt und damit auf ein Ding oder eine Person hingewiesen wird, die dann im zweiten Satzteil jeweils einer genaueren, individualisierenden Bestimmung unterzogen wird. All diese Stilmerkmale sind sehr unauffälliger Art und überdies auf verhältnismässig wenige und kurze Partien des Gedichts beschränkt. Aber immerhin scheinen sie an der vor allem andern besonders wichtigen Eingangsstelle darauf hinzuweisen, dass die einzelnen Verse und Sätze, Bild- und Gegenstandskomplexe über ihre parataktisch vordergründige Isolierung und Disparatheit hinaus doch auf irgendeine, bis jetzt nur sehr ungefähr angedeutete Art etwas gemeinsam haben, das sie verbindet - dass sie also doch auf irgendeine Art als Einheit zusammengehören und zusammengenommen werden sollen. Und in der Tat - wenn man die einzelnen Aussagen des Gedichts nicht künstlich isoliert, sondern sie mit naiv unbefangener Offenheit im Gesamtzusammenhang liest, werden sie über alle Schwierigkeiten und Fragwürdigkeiten der Sinnbildlichkeit hinaus ihren Einzelheiten nach doch auf einen einheitlichen Bedeutungs- und Sinngehalt des Gesamtgedichts hinweisen. Ihn hat Trakl als Seinsverständnis und Seinsverfassung abgründig verlorener Dämonie und Chaotik in dem ursprünglichen Titel ganz klar selber zum Ausdruck gebracht. Er lautete "De profundis" und wurde erst später auf ein anderes Gedicht übertragen, das jetzt noch diesen

Titel trägt. Aber in dem Wort "Schädelstätte", mit der deutlichen Assoziation zu "Golgatha", dem Ort des Leidens und des Todes, der Qual und Vernichtung, fasst unser Gedicht in seiner allerletzten Zeile den eben angedeuteten Sinn- und Bedeutungsgehalt mit unwiderleglicher Deutlichkeit zusammen - und ähnlich geschieht es in einer vom Dichter für die Endfassung gestrichenen Strophe mit der in ihrer programmatischen Begrifflichkeit fast schon überdeutlichen Wendung: "Wie eitel ist alles". So schwierig oder gar völlig unklärbar auch die Einzelaussagen zunächst anmuten - zusammengenommen vermögen sie in wechselseitig sich erhellender Bestätigung und Klärung sich schliesslich doch als Medium eines in ihnen allen gemeinsam und einheitlich sich entfaltenden Sinn- und Bedeutungszentrums des Gesamtgedichts zu erschliessen - und zwar geht es dabei, wie eben schon angedeutet, um das irdisch menschliche und welthafte Dasein als Inbegriff einer abgründigen grauenhaften Verlorenheit und Vergeblichkeit, einer vollendet sinn- und wert-, glück- und heillosen Nichtigkeit. Aber zugleich wird damit, im Sinn einer organisch gesetzhaften Einheit von Form und Gehalt, die parataktische Aufsplitterung des Gedichts in disparate Verse, Sätze, Bildkomplexe als künstlerisch adäquates Ausdruckssymbol für die chaotische Zusammenhanglosigkeit oder gar dämonische Widersprüchlichkeit der raum-zeitlichen Welt verwendet - und analog fungiert die mit dem parataktischen Gesamtbau des Gedichts gegebene und überdies fast stets lakonisch geraffte Flüchtigkeit, die das jähe Auftauchen und Verschwinden der einzelnen Bildkomplexe charakterisiert, als formale Gestaltwerdung jener Vergänglichkeit, die im Gehalt des Gedichts sich als ein besonders wichtiges Merkmal der Nichtigkeit des Irdischen darstellt. Freilich erschliesst sich der naiv- unreflektierten Lektüre dieser Gesamtgehalt des Gedichts wohl mehr erst nur ahnungs- und gefühlsweise, verhältnismässig undeutlich und schwankend. Aber bei genauerer Betrachtung erweist sich die Verbindung zwischen Bild und Sinn innerhalb unseres Gedichtes zumeist als ganz konkret und sehr präzise. Es lassen sich genau die sprachlichen Mittel und Formen bestimmen, mit deren Hilfe die einzelnen Bild- und Gegenstandskomplexe ins Sinn bildliche hinein erhöht oder vertieft werden. Unter diesem Aspekt sind verschiedene Strukturen der Sinnbildlichkeit zu unterscheiden. *Erstens*: In bestimmte Gegenstandsaussagen werden Worte eingestreut, die einen bestimmten, in unserem Fall negativen Gefühlsgehalt umschliessen und damit der Gesamtaussage ausdrücklich und eindeutig einen negativen Gefühlsakzent und Stimmungswert verleihen (z.B.: "Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen voll herzerreissender Armut!").

Zweitens: Die Aussage bestimmter Gegenständlichkeiten enthält sich zwar unmittelbarer und ausdrücklicher Gefühlskennzeichnungen. Aber sei es der betreffende Gegenstandskomplex im Ganzen oder in gewissen ihm beigelegten Einzelmerkmalen - häufig weist er kraft der äusserlich wie innerlich negativen Bedeutung, die ihm im Hinblick auf Wesen und Leben des Menschen zukommt, oder in den negativen Gefühlsassoziationen, die sich geläufigerweise mit ihm verbinden, eine eindeutig negative Tönung auf: Als Sinnbild der Vernichtung und des Nichts, ekelhafter Verwesung oder unauslotbarer Rätselhaftigkeit, abgründigen Grauens und Entsetzens (so zum Beispiel gleichsam im Rahmen der empirischen Realität: "Der Wahnsinnige ist gestorben"; "Man begräbt den Fremden"; "Ein weisser Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf"; "Die kleine Blinde läuft zitternd durch die Allee"; "Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer"); und erst recht gilt dasselbe dann für die Gruppe der gleichsam surrealen Bilder von der "fremden Schwester", die "in jemand's bösen Träumen" erscheint, oder von "dem Student" als "Doppelgänger" oder von dem "Engel mit kotbefleckten Flügeln" und den "Würmern", die "von ihren vergilbten Lidern... tropfen". Überdies steht diese letzte Aussage im Zeichen einer radikalen Widersprüchlichkeit und Gegensätzlichkeit, einer paradoxen oder gar absurden Selbstaufhebung oder Selbstwiderlegung (der Engel, Inbegriff absoluter Reinheit, ist dem niedrigsten Schmutz des Irdischen preisgegeben). Dies begründet eine vierte und letzte, aber besonders bezeichnende und wichtige Form der Sinnbildlichkeit. Eine beherrschende Rolle spielt diese Aussage- und Sinnbildstruktur z.B. in den vier ersten Versen des Gesamtgedichts. Darin, dass das Licht als Inbegriff des Erhellenden, des Klarheit, Richtung, Ordnung Gewährenden ausgelöscht wird, triumphieren die dunklen Mächte halt- und hilfloser Verlassenheit und Verlorenheit. Der bergende und nährnde Krug wird vom Menschen missbraucht, um sich in der Betrunkenheit um sich selbst, um die eigene Besonnenheit zu bringen, um sich dem Chaos anheimzugeben (durch das mit der Heide sich verbindende Moment der Öde und das mit dem Nachmittag verbundene Moment bewusster Wachheit und heller Wirklichkeit wird das Paradox-Absurde der Aussage sowie des in ihr sich entfaltenden Sachverhalts noch gesteigert). Ebenso wird der Weinberg, übrigens über die empirische Realität erhöht durch die wiederum... unverkennbare Anspielung auf das Gleichnis des Neuen Testaments, als Inbegriff des Fruchtbaren und wiederum Nährenden wie die Milch als Inbegriff und Nahrung lebendigen Lebens durch ihre Verwendung als tote Tünche der Wände eines Raumes in das Gegenteil ihrer natürlichen Funktion,

überhaupt aus dem Natürlichen ins radikal Unnatürliche oder gar Wider-Natürliche pervertiert. Ähnlich erweist sich späterhin die narzissthafte Unechtheit der Liebe darin, dass sich ihre Umarmungen vor einem *Spiegel* vollziehen- und zwar vor einem Spiegel, der als "*erblindet*" die Liebe damit, dass er ihre Umarmungen gerade nicht widerspiegelt, als nichtig, als das Nichts entlarvt. In fast allen diesen Fällen werden geläufigerweise eminent positive Symbole der traditionellen Dichtung für den ans Traditionelle gewöhnten Leser unvermittelt und überraschend, befremdend und schockierend ins Negative hinein umfunktioni-ert. Darin beruht sowohl das neuartig Kühne wie die ausdrucks- und gestaltungsmässig ungewöhnliche Intensität dieser Sinnbilder. Zugleich ist das Paradoxe und Absurde ihrer Aussage- und Gestaltungsform unmittelbar gemässer Ausdruck ihres sinnbildlichen Gehalts: nämlich der Pervertierung aller positiven Sinn- und Wertgehalte durch das Irdische ins Negative und Nichtige hinein.

Im einzelnen bedient unser Gedicht sich demnach verschiedener sprachlicher Mittel, um das unmittelbar und ausdrücklich Gesagte eines sachlichen Inhalts auf das hintergründige Ungesagte eines sinnbildlichen Gehaltes hin zu öffnen; und zweifellos unterscheidet sich dabei die Sinnbildlichkeit unseres Gedichtes erheblich von derjenigen der traditionellen Dichtung. Die Gegenstandskomplexe, die als Grundlage des Sinnbildgehaltes dienen, sind zumeist im Vergleich zur traditionellen Dichtung völlig neuartiger Natur. Weiter wird ihre Befremdlichkeit verstärkt durch die Umfunktionierung positiver Symbole in solche des Negativen. Schliesslich ist, jedenfalls gemeinhin, die Kluft zwischen Sinn und Bild weiter und tiefer geworden als in der Tradition, also schwieriger zu entschlüsseln und zu verstehen. Aber andererseits hat der "Psalm" auch schon in Einzelheiten viele symbol-konstituierende Stilmittel und Sprachformen mit der Tradition gemeinsam, etwa die Erhebung eines Sachverhaltes ins Sinnbildliche durch die Einstreuung unmittelbar gefühlsbezeichnender oder mittelbar gefühlsgeladener Assoziationen. Vor allem aber erweist sich bei genauerer Betrachtung die Sinnbildlichkeit des "Psalm", jedenfalls weitaus überwiegend, als ebenso bündig und verpflichtend gestaltet und festgelegt, wie man dies für den Regeltypus der traditionellen Dichtung zu behaupten pflegt. Als Grenz- und Ausnahmefälle bleiben innerhalb unseres Gedichtes nur ganz wenige Aussagen übrig, deren Sinnbildgehalt völlig offen steht oder vielleicht sogar überhaupt nicht existiert. Aber dabei handelt es sich doch immer eben nur um einzelne Grenz- und Ausnahmefälle, die wohl zum Bild des Gesamtgedichts dazugehören, die man aber keineswegs zum be-

herrschenden Gesetz oder Prinzip seiner Sinnbildlichkeit oder vielmehr Sinnbildlosigkeit erheben darf.

Untersucht man auf diese Weise die Sinnbildlichkeit des Gedichtes genau, so ergibt sich aber, dass sein Gehalt neben der negativen, wenn auch nur als Rand- und Ausnahmerecheinung, zugleich eine positive Dimension aufweist. Dies gilt schon für die zweite Hälfte der ersten Strophe, für das Bild der Südseeinsel: es weist mit dem Kult und der Ankunft des Sonnengottes, mit Tanz und Musik, mit dem Singen des Meeres eine unverkennbar positive Tönung der Lebenskraft und Lebensfreude, natürlichen Unschuld und Reinheit, der Unendlichkeit und Harmonie auf - wie es in den Worten: "O ... unser Paradies" dann auch ganz ausdrücklich zur Aussage gelangt. Und nicht zufällig scheint sich unmittelbar dann die erste Zeile der zweiten Strophe anzufügen: denn offenbar präsentiert sich in jener mythischen Früh- und Urzeit, da die Nymphen noch nicht ihre "goldenen Wälder" verlassen hatten, da sie noch in ihnen wohnten, so etwas wie eben ein *goldenes* Zeitalter paradiesisch-harmonischer Seinserfüllung und Seins seligkeit. Aber demnach gilt jene Nichtigkeit, die sonst unser Gedicht überwiegend beherrscht, keineswegs für alles Irdische schlechthin. Vielmehr trägt es, wenigstens grundsätzlich, durchaus die Möglichkeit des positiven Sinn- und Werthaften, des Paradiesischen und Harmonischen in sich. Nur erscheint diese Möglichkeit einmal räumlich ins Primitiv-Exotische der Südsee und zeitlich in die vorgeschichtliche Epoche des Mythischen hinein distanziert. Aber damit steht der Gehalt des Gedichtes unverkennbar im Zeichen der Geschichtlichkeit. Die Nichtigkeit des Irdischen ist kein überräumlich und überzeitlich abstraktes und absolutes Wesen, wie man es als Substanz Traklscher wie überhaupt expressionistischer Dichtung oft behauptet - vielmehr erfährt die Nichtigkeit des Irdischen durch ihre Kontrastierung mit dem räumlichen Paradiesescharakter des Exotisch-Primitiven wie durch ihre zeitliche Kontrastierung mit dem Paradiesescharakter des mythisch Vergangenen eine geschichtlich ganz konkrete Individualisierung: unter zeitlicher Kategorie stellt sie sich dem Mythischen gegenüber als Gegenwart der modernen Zivilisation dar, wie dies auch durch andere Hinweise - etwa der Erdarbeiter auf dem Asphalt oder der auf dem Kanal fahrende Dampfer - bestätigt wird; und unter der Kategorie des Raums stellt sich die durch ihre Nichtigkeit gekennzeichnete Welt - auch dies wird durch die eben angeführten Bilder konkret bestätigt - dar als die Welt der Nähe, als die nahe Umwelt (hier fließen räumliche und zeitliche Bestimmung ineins zusammen) der europäisch-abendländischen Hochzivilisation. Nicht das Irdische schlechthin,

sondern gerade sie, jedenfalls sie in ganz besonderer Intensität weist den Charakter der Nichtigkeit auf. Doch auch diese Welt ist ihrer Nichtigkeit nicht mit schicksalhafter Unvermeidlichkeit, Endgültigkeit, Zwangsläufigkeit verfallen - auch in ihre Nichtigkeit ragt die positive Möglichkeit, ja, Wirklichkeit des Harmonischen oder gar Paradiesischen hier und da hinein. So bekundet es sich etwa in Wendungen wie von der "kleinen Blinden", die "umgeben von Märchen und heiligen Legenden" ist, oder dem schlafenden Erdarbeiter als "Sohn des Pan": das Mythische ist nicht nur Vergangenheit, sondern ragt in abgeschwächter, mittelbarer Form immer auch noch in die Gegenwart hinein - oder etwa auch die "Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten", scheinen auf die Möglichkeit der Harmonie innerhalb der gegenwärtigen Welt hinzuweisen. Gehaltlich betrachtet erfährt also die Nichtigkeit des Irdischen im Zeichen ihrer Geschichtlichkeit eine entschiedene Relativierung: das "Paradies", das einmal "unser" war, ist zwar "verloren". Aber in räumlicher und zeitlicher, exotischer und mythischer Ferne sowie als gelegentlich aufscheinende Andeutung in der sonstigen Verlorenheit unserer Welt hat es einmal existiert bzw. existiert es immer noch - und mit der Wirklichkeit des verlassenen und verlorenen, zuweilen aber auch noch mitten unter uns flüchtig aufscheinenden Paradieses wird grundsätzlich die Möglichkeit seiner erneuten Wiedergewinnung, einer erneuten Teilhabe an ihm gerade auch für unsere Welt eröffnet oder jedenfalls nicht ein für allemal ausgeschlossen.

Alles bisher Gesagte bezog sich ausschliesslich auf die Langstrophen des Gedichtes. Doch nimmt es am Ende noch einmal eine ganz neuartige, jäh überraschende Wendung. Beziehen sich alle voraufgehenden Strophen auf den Raum irdischer Innerweltlichkeit, so wird er nun auf einen über ihm gelegenen Raum hin transzendiert, von dem her Gott auf die Gesamtheit des Irdischen schweigsam herniederschaut. Aber die blosse Existenz der göttlichen Sphäre relativiert die Nichtigkeit des Irdischen, die durch ihre Konkretisierung in dem Bild der "Schädelstätte", das unverkennbar auf Golgatha anspielt, einerseits eine unerhört krasse Steigerung erfährt, andererseits damit aber auch, wenigstens andeutungsweise, auf eine gewisse Möglichkeit der Erlösung hin geöffnet zu werden scheint. Diese Möglichkeit wird noch dadurch verstärkt, dass Gott, indem er die Welt in seinen Blick (übrigens steht das "Goldene" der Augen Gottes wohl nicht zufällig in Parallele zu dem "goldenen" Zeitalter des Mythischen, das früher durch die Nymphen symbolisiert wurde, sofern sie noch nicht die Ursprungsheimat der sie bergenden Wälder verlassen hatten), also damit überhaupt in sich selbst hineinnimmt, sie wenigstens bis zu einem

gewissen Grade an der Seinsvollkommenheit und der Seinserfüllung seines eigenen Wesens teilhaben lässt. Damit scheinen auch die positiven Akzente, die sich gelegentlich vorher schon in die Langstrophen eingestreut finden, gemeinsam die grundsätzliche Möglichkeit einer erlösenden Aufnahme des Irdischen durchs und ins Göttliche andeutend ahnen zu lassen. Doch andererseits bleibt dieses Verhältnis Gottes zur Welt durchaus offen und in der Schwebelage. Durch sein Anschauen nimmt Gott zwar von der Welt Kenntnis, nähert, eignet, gleicht sie sich zwar bis zu einem gewissen Grade an - aber er tritt in keinen aktiven Bezug zu ihr, er unternimmt von sich aus nichts zu ihrer Erlösung, die somit durchaus im Bereich des Ungewissen, im Bereich der reinen Möglichkeit verbleibt, ohne sich zu klarer und verbürgter Wirklichkeit zu verfestigen. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass sich die gesamte Dimension Gottes in seiner Beziehung zur Welt ganz an den äussersten Schluss des Gedichtes hinaus - und hier in einer einzigen Zeile zusammengedrängt findet, während die Nichtigkeit des Irdischen sich in der Gesamtheit der vorausgehenden Langstrophen aufs breiteste und ausführlichste entfaltet. Dieses formale Phänomen besitzt natürlich auch eine eminente inhaltliche Bedeutung: die weltliche Immanenz, in deren Bereich das Nichtige, wenn nicht all -, so doch weitaus übermächtig triumphiert, kann Gott nur als eine ganz ferne und in ihrer Ferne aus den eigenen Möglichkeiten der Welt selber heraus so gut wie unerreichbare Grösse in den Blick bekommen. Damit mündet das Gedicht in eine schwebende Offenheit ein. Doch ist sie von einer prinzipiell unentschlüsselbaren Hermetik weit entfernt. Vielmehr schliesst die spannungsvoll lebendige Viel- und Tiefschichtigkeit des Gehalts sowohl ihn selbst wie damit das Gedicht überhaupt zu einer im Letzten und Tiefsten klar geordneten und überschaubaren Einheit zusammen.

Dabei wird sicher nicht zufällig jede unmittelbare und ausdrückliche Erwähnung und Vergegenwärtigung eines lyrischen Ichs aus der dichterischen Aussage völlig ausgespart - sehr im Unterschied zu den früheren Gedichten Trakls, die noch ganz dem traditionellen Typus der betont ichhaften Erlebnis- und Gefühlslyrik zugehören. Demgegenüber liegt der Akzent unseres Gedichts, von seiner eigenen Form her gesehen, also gerade nicht auf seiner subjektivierenden Bindung an ein Ich, sondern auf dem ausser- und überpersönlichen, auf dem gleichsam ich- und subjektlosen Charakter seiner Aussage, die sich vielmehr als sprachlich unmittelbare Vergegenwärtigung der im Gedicht sich entfaltenden Wirklichkeitserscheinungen und Wesensgesetzlichkeiten selber darstellt. In die gleiche Richtung weist auch etwas, was man in einem prägnanten

Sinn als die Welthaftigkeit und Welthaltigkeit des "Psalm" bezeichnen könnte. Sein weit- und grossräumiger Umfang, der überdies die verschiedenen Bildkomplexe und Weltausschnitte zumeist jeweils in einer einzigen Verszeile zusammendrängt, vermag also durch die Darstellung eine gleichsam allumfassende Wirklichkeits- und Seinstotalität in sich zu versammeln und entfaltend zu vergegenwärtigen. Aber damit erweist sich das Gedicht von seiner Form her erneut als schroffe Antithese jenes radikalen Subjektivismus oder gar Solipsismus, in dessen Zeichen man vielfach nicht nur die Lyrik Trakls, sondern sogar alle spezifisch moderne Lyrik und Dichtung überhaupt deuten möchte.

Vielmehr erweist sich unser Gedicht seiner grundlegenden Gesamtstruktur nach nicht wesentlich von dem unterschieden, was man vom Beginn der Goethezeit an im traditionellen Sinne als und unter Dichtung verstand: nämlich als subjektivierende Auslegung objektiver Wirklichkeits- und Seinszusammenhänge auf eine bestimmte Gestalt und grundlegende Verfassung ihres Wesens hin - sowie umgekehrt als sprachlich und gestalthaft objektivierender Ausdruck einer innerlich - subjektiven Wirklichkeitserfahrung und Seinsauslegung.